PINACOTECA DE LOS GENIOS

20

Monet

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Claudio Monet

Monografía por ALBERTO MARTINI

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

ALBERTO MARTINI

Claudio Monet

Claudio Oscar Monet nació el 14 de noviembre de 1840, en París. Era el hijo primogénito de un droguero que, cinco años después, se trasladó con su familia al Havre. En esta ciudad efectuó sus primeros estudios y, al mostrar una precoz inclinación por el arte, aprendió dibujo, de 1856 a 1858, bajo la dirección de un tal F. J. Ochard. Su primera afición fue la caricatura, y, en este género, obtuvo un notable éxito; luego, con el paisajista Eugenio Boudin —su primer maestro verdadero—, aprendió a amar la pintura al aire libre.

En 1859 marchó a París y pasó muchos días contemplando las obras expuestas en el Salón, donde lo impresionaron los cuadros de Daubigny y Troyon. Con este último entró en contacto por medio de una carta de presentación de Boudin y de él recibió grandes estímulos.

Pero no siguió los cursos de la Academia y, en contra del parecer de todos, estudió por su cuenta, frecuentando, de cuando en cuando, el estudio de Carlos Jacque y la libre Academia Suiza, donde intimó con Pissarro. El conocimiento de las obras de Delacroix y las discusiones en la Cervecería de la Rue des Martyrs enriquecieron su patrimonio cultural y su experiencia artística más que ninguna enseñanza académica. En el otoño de 1860 fue llamado al servicio militar, y marchó a Argelia con los Cazadores de África. Enfermo de anemia, regresó, convaleciente, al Havre, a comienzos de 1862, y su familia accedió, finalmente, a pagar la cuota de exención del servicio militar, prometiendo él, por su parte, entrar en el estudio de un pintor "serio". La temporada intermedia del Havre fue especialmente feliz para el joven pintor, que anduvo por los campos y a orillas del mar, pintando el paisaje normando, unas veces en compañía de Boudin, y otras con Jongkind, a quien conoció casualmente. En París, llegado el otoño, ingresó en el estudio de Gleyre, donde conoció a Bazille, a Renoir y a Sisley, y entabló con ellos una amistad que había de durar toda la vida. En aquel período, sus descubrimientos más significativos fueron el de la pintura de Manet, conocida por una exposición de 1863, y, al año siguiente, después de la clausura del estudio de Gleyre, el de Courbet. Durante aquellos años, de grandes dificultades y miseria a causa de sus repetidos conflictos con la familia, que no aprobaba su carrera de independiente y de rebelde y le negaba toda ayuda económica, Monet trabajó afanosamente al aire libre, unas veces en el bosque de Fontainebleau, y otras a lo largo del Sena y en Normandía; la única ayuda le llegaba entonces de sus amigos pintores, bien de Courbet, o bien, en particular, de su devoto Bazille.

En 1866, a consecuencia del discreto éxito obtenido en el Salón por su retrato de cuerpo entero de Camila Doncieux, su familia volvió a prestarle ayuda, aunque por poco tiempo: al enterarse de que él vivía con Camila, sus parientes aprovecharon una ocasión en que se vio forzado, una vez más, a pedirles auxilio, para obligarle a que abandonase a su amiga, quien, entretanto, en París, dio a luz un niño, Juan, asistida sólo por Bazille. Monet, sin un céntimo, desesperado, no pudo salir de Sainte-Adresse, donde se encontraba con una tía suya. Aquellas dolorosas vicisitudes le impedían trabajar regularmente: estaba siempre de viaje, como un vagabundo, ajetreado desde París a Normandía, unas veces para huir de los acreedores, y otras, para acogerse al tenue hilo de la ayuda prometida por un amigo o por los rarísimos coleccionistas. Pero todo esto no le impidió conseguir estupendos resultados pictóricos, ni casarse con Camila, en 1870, año en que, a consecuencia de la guerra franco-prusiana, se refugió en Londres. Su amigo Bazille moría ese mismo año, en un combate. Después, residió en Holanda y Bélgica y regresó a París, a fines de 1871, alquilando una casita en Argenteuil, junto al Sena. Había superado ya la miseria, que en los años anteriores lo había impulsado incluso al suicidio (por fortuna, frustrado), pero tenía que luchar aún con duras dificultades económicas: de todos modos, pudo pintar con cierta regularidad y con una aplicación casi constante, especialmente gracias a la ayuda del negociante en cuadros Durand-Ruel, el único que creía en el valor de las búsquedas de Monet y de sus amigos —Renoir, Sisley, Pissarro, Cézanne—. Y, con ellos, así como con Degas y Berta Morisot, organizó la primera exposición colectiva de aquel grupo, que, por el título de un cuadro suyo —Impresión: salida del sol—, *fue bautizado, irónicamente, con el nombre de los "impresionistas"; casi nadie, en aquel 1874, creyó en la seriedad de los jóvenes pintores que provocaron un escándalo en las salas del fotógrafo Nadar, pues, para la mayoría, sólo se trataba de unas absurdas y ridículas bufonadas; a pesar de todo, se vendieron varios cuadros, y algún crítico tuvo la valentía de alzar su voz para defenderlos. Así, aquellas exposiciones siguieron celebrándose (1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882,1886): Monet, sin embargo, no participó en la quinta, ni en la sexta, ni en la octava exhibición, por disconformidad con las tendencias de ciertos artistas invitados por algunos de los promotores. A principios de 1878, Monet abandonó Argenteuil y se trasladó a Vétheuil: Camila estaba débil y enfermiza y su estado de salud empeoró después del nacimiento de su segundo hijo, Miguel; en septiembre de 1879 falleció. Entonces él reanudó su vida de buscador de impresiones: Poissy, Varengeville, Dieppe, Pourville, Étretat eran sus etapas más frecuentes; luego se estableció en Giverny, de donde salía con frecuencia hacia el sur, solo o con Renoir. Entretanto, su situación económica empezó a mejorar apreciablemente, aunque el artista tenía que sostener también a la familia de Hoschedé, sus protectores, ya por entonces arruinados. Las exposiciones en las Galerías Durand-Ruel y Petit obtuvieron grandes éxitos de crítica y de venta, y Monet pudo, por fin, en 1890, adquirir la casa de Giverny y, dos años después, casarse con Madame Hoschedé. Sus viajes se hicieron menos frecuentes: algunas breves estancias en Normandía, un viaje a Noruega en 1895, algunos más a Londres (1899, 1900, 1901, 1904), otro viaje a Madrid para ver las pinturas de Velázquez (1904) y breves visitas a Venecia (1908, 1909).*

Pero su tiempo está, principalmente, ocupado en la organización del jardín acuático y en el cuidado de las plantas y las flores que él pinta sin cesar. No le importa que lo consideren como el más grande artista francés viviente; no le importa la gloria, alcanzada con tanto esfuerzo y pagada a un precio tan caro; de nada valen las alabanzas y los honores que artistas, literatos y políticos le tributan —entre todos, el más cercano a él es el áspero Clemenceau—: siente siempre la desesperación de no lograr su fin, el ansia de querer sobrepasar los éxitos conseguidos, de acercarse cada día más a su percepción de las cosas en la representación de las apariencias. Con este ímpetu juvenil, que ni siquiera una dolorosa enfermedad de los ojos logra frenar, trabaja en sus últimos lienzos, hasta que la muerte lo sorprende en su casa de Giverny, el 5 de diciembre de 1926.

Un nuevo aspecto de la realidad revelado por los ojos del más agudo pintor impresionista

El nombre de Claudio Monet está íntimamente ligado a la suerte del impresionismo, a su formación, desenvolvimiento y conclusiones: y éste es su primer certificado de nobleza artística. En efecto, el movimiento impresionista remata gloriosamente las búsquedas del naturalismo del siglo XIX y abre la etapa del arte moderno. Y es Monet quien, primero, y más que ningún otro, contribuye al nacimiento de ese clima artístico y de esa nueva convención representativa: la realidad muestra un aspecto inédito antes ni siquiera imaginado —fresco, abierto, luminoso—, los colores resplandecen en toda su riqueza y la naturaleza encuentra su latido vital y vibra, gozosa, en la atmósfera variable y fluctuante.

"Pinto como canta el pájaro", dijo un día Monet a su amigo Gustavo Geffroy; y con estas palabras de ingenuo candor atestigua la espontaneidad de su gesto creador y la naturalidad de su vocación pictórica, con la que revoluciona el curso de la pintura moderna y crea una clara separación entre cuanto ha sido pintado antes de él y cuanto ha sido pintado después. *Antes*, hasta en los pintores más próximos al impresionismo, las sombras estaban pintadas en tonos neutros; ahora, el cuadro aparece estructurado en zonas claras y oscuras, a menudo ejecutadas como manchas; la atmósfera —y la hora— está señalada con una firmeza que la suspende en un instante inmóvil; la luz es un fenómeno que revela la milagrosa belleza y la consistencia intacta de la forma. *Después*, también las sombras están coloreadas y la forma es determinada por el latido y la vibración de la luz, mejor dicho, ella misma es la sustancia física del fenómeno lumínico; el cuadro es un trozo de la naturaleza que encuentra su unidad en la unidad de la atmósfera que lo penetra, y este trozo natural aparece representado en su movilidad como para expresar, de un modo visible, la fugacidad de las apariencias, que son, aquí y ahora, diferentes de lo que eran un momento antes y de lo que serán un momento después.

Junto a los Monet, incluso los Delacroix más cromáticamente exuberantes resultan oscuros y opacos; también los Corot, más próximos, huelen a estudio cerrado, y los propios Manet parecen siempre de un virtuosismo académico. Sus cuadros, en cambio, transcriben directamente la impresión de un instante fugaz, recibida al contacto con el motivo natural; exaltan el color que estalla sobre el lienzo en una miríada de toques retorcidos y rápidos, y cantan la luz que inunda el lienzo con su plenitud solar y colorea hasta las sombras. Es un nuevo modo de observar y de representar el mundo. El público, al principio, no consigue ver más que informes bosquejos y absurdas arbitrariedades cromáticas: los pintores están perplejos ante un estilo que pone de nuevo a discusión los principios mismos de la tradición, incluso los de la más moderna. Los mejores críticos, después de haber ensalzado la frescura de la impresión, lamentan que deje incompleto el cuadro en su fase de primer boceto. Sin embargo, aquí está, precisamente, el signo de la originalidad y del rigor de la pintura de Monet, ya que ese primer borrador y ese boceto traducen del modo más inmediato la impresión (al margen de toda consideración posterior, capaz de destruir la verdad espontánea), a la vez que expresan la fidelidad en la observación del mundo de las apariencias, fuera de todo prejuicio repre-

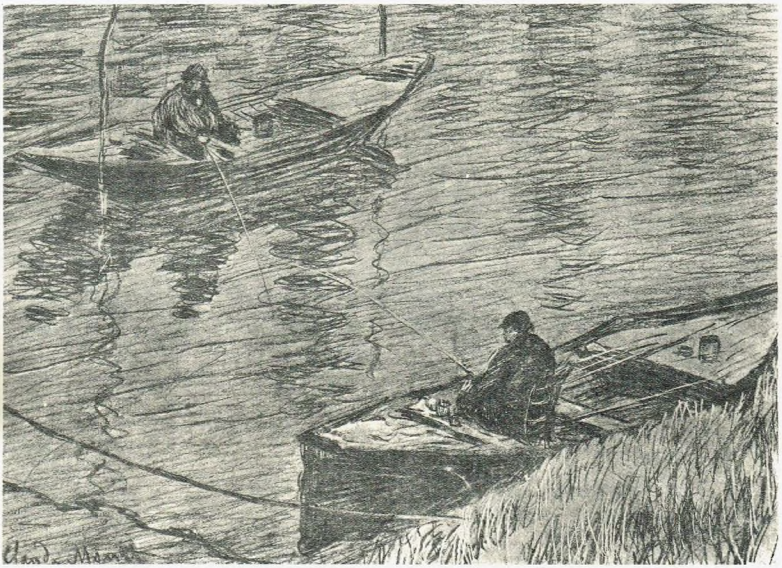
sentativo convencional. Todas las cosas —un hombre lo mismo que un paisaje— viven dentro de la atmósfera, entre los latidos cambiantes de la luz; todo color ejerce una influencia sobre los que están cercanos a él y, si se observa bien, el reflejo de las frondas verdes de los árboles tiñe las ropas y los rostros de los personajes, sobre los que cae, de igual modo que el cielo tiñe las aguas en las cuales se refleja. En la naturaleza no existen los tonos locales, y las sombras no son zonas de un valor neutro, sino zonas en las que los diversos colores se influyen recíprocamente, en un diverso grado de luminosidad con respecto a las partes que están a pleno sol: nadie, antes de Monet, había analizado con tanta sabiduría y sutileza este fenómeno óptico, y nadie había mostrado la valentía de tener en cuenta el hecho de que a distancia la vegetación de un bosque o las casas de una ciudad se convierten en masas casi indistintas en el polvorear de la atmósfera. Naturalmente, nuestra experiencia cognoscitiva nos enseña que las ramas de los árboles son distintas unas de otras —unas veces más próximas, otras más lejanas— y que una casa es diferente de otra en mil detalles; pero en la visión óptica esto no aparece. Así, Monet renuncia a pintar lo que sabemos de las cosas, para pintar, en lo posible, sólo lo que ve. Para conseguir esta finalidad, que no es programática sino que brota de su propia naturaleza y de su sensibilidad, Monet se encuentra en la necesidad de inventar nuevos recursos representativos, nuevos medios estilísticos, ya que las soluciones de la pintura tradicional son absolutamente inadecuadas: dibujo, claroscuro, perspectiva lineal, mancha, tonos y valores no sirven ya a sus exigencias, por lo cual él crea una pintura de pinceladas breves, de toques, de vírgulas, en la que el color se hace resplandeciente, la atmósfera está representada en su movilidad y el espacio está regulado por la vibración de la luz y de la atmósfera sobre los cuerpos, que no son más que concreciones naturales de la atmósfera y de la luz. Cada pincelada está separada de la otra; no hay allí ni esfumados ni pasajes; no son ya necesarios porque, si la observación del pintor es justa, la imagen se compone en el ojo de quien contempla el cuadro con toda su evidencia naturalista. El acierto de Monet está en esto también: en haber intuido cómo en arte es posible y necesario, para avanzar, sacar provecho de la experiencia sensorial y racional del espectador, llamándole para que intervenga directamente en la lectura y en la interpretación siempre activa de la obra. Su arte, en efecto, desde los primeros y tímidos ensayos paisajistas hasta las extremas y atrevidísimas figuraciones de sus ninfeas, que se ven como disueltas en la atmósfera y se encuentran en el límite de lo informe, está determiado, bien por su constante profundización del problema de la luz o bien por la conciencia de haber desarrollado la capacidad visiva de cuantos habían seguido y entendido su labor precedente. Cierto es que tuvo que luchar para imponer su nueva visión —a veces en condiciones económicas precarias o incluso trágicas—, pero cuando, al finalizar el siglo, encontró la comprensión y el apoyo de un nutrido grupo de críticos y de coleccionistas, se sintió con fuerza para intentar algo más. Entonces ya tenía la prueba de que su nueva manera representativa no era una tendencia extraña y gratuita, sino una convención que podía servir también para los demás, hasta el punto de acrecentar con ella la experiencia cognoscitiva de la realidad.

El hecho de que Monet concentrase, ante todo, su interés en los problemas de la visión y de la representación, forzándolos a sus consecuencias más atrevidas e inexploradas, ha llevado a muchos desvaríos críticos e interpretativos. De cuando en cuando se le considera como un ojo mecánico, como un registrador fiel, pero áridamente científico, de las impresiones ópticas —el propio Cézanne dice de él: "Monet es sólo un ojo, pero, ¡Dios mío, qué ojo!"—, un revolucionario programático e intelectualista, un hábil decorador que revela sus límites en sus últimos cuadros, espléndidamente fallidos. Juicios injustos, no sólo para el talento del artista, sino también para su lírica y delicada sensibilidad, que muestra una gracia gentil y un perfume natural, fresco y auténtico: porque Monet, en verdad, es el primero que realiza ese acuerdo instintivo entre el ojo y el sentimiento, entre la observación del natural y la transfiguración lírica, que es la base misma y el fundamento del impresionismo, con una pasión y una fidelidad a sus propias razones íntimas, sentimentales y estilísticas, que confieren a su recorrido un carácter de absoluta coherencia, casi de necesidad. Cuando se habla de "impresión" —con respecto a Monet, este término se repite con frecuencia— no se debe entender con ello puramente el fenómeno óptico, sino también la emoción que ese fenómeno suscita en el artista; ya que, fuera de la rutina utilitaria de la visión cotidiana, se ve, ante todo, lo que se escoge ver, se ve lo que se desea. Y Monet ama el aire libre, la luz solar, la vida riente y alegre de las cosas y de los hombres. Él celebra este amor suyo con la lozanía y la instintiva felicidad de quien se siente correspondido, de quien se exalta ante una belleza que sus ojos han sido los primeros en descubrir y revelar, que su ánimo ha sentido antes que nadie vibrar y resplandecer.

Dadas la fuerza y autenticidad de su temperamento, el recorrido de Monet es sumamente llano y lineal, sin sacudidas ni dispersiones. Después de una juvenil práctica de caricaturista, tiene la suerte de encontrar en El Havre, en la tienda de un marquista, a Eugenio Boudin, quien lo convence de que pinte directamente al aire libre diversos paisajes. Boudin no es un gran pintor, y sus pequeñas vistas revelan cierto convencionalismo en el trazo y el empleo de soluciones gráficas, un tanto mecánicas; sin embargo, pudo enseñar a su joven discípulo las posibilidades infinitas de una pintura libre e inmediata y la belleza de la naturaleza bajo las palpitaciones de la luz. Pudo enseñarle, en fin, que "todo lo que se pinta directamente y en el lugar mismo, tiene siempre una fuerza, una potencia, una vivacidad de trazo que en el estudio no se consiguen. Y es ésta una enseñanza que Monet recordará durante toda su larga vida de pintor. Boudin, además, consciente de que no podía ofrecer a su discípulo más que su amor al paisaje, tuvo el buen acuerdo de impulsarlo a ir a París, ya que sólo en un ambiente vivo, de fermentos y discusiones podía, realmente, formarse un pintor. Tenía sólo diecinueve años cuando, en 1859, llegaba a la capital artística de Europa, y sin embargo su elección es siempre clara y precisa, incluso muy personal: el joven Monet no tiene dudas, se pone de parte de los paisajistas y, más que a Corot o a Troyon, aprecia a Daubigny. No importa que este pintor sea criticado hasta por los sostenedores de la pintura paisajista, ni que un crítico culto y sutil como Teófilo Gautier observe con amargura que sus cuadros "no ofrecen apenas más que manchas de colores yuxtapuestas". Precisamente dentro de ese ámbito es donde él orienta en seguida sus preferencias. ¿De qué pueden servirle los consejos de Troyon, que lo invita a frecuentar el estudio de un pintor tradicionalista como Coutre, o qué peso pueden tener en él las continuas presiones familiares para que entre en el estudio de un pintor "serio"? Monet ya sabe que la enseñanza académica extingue la luz de la naturaleza y congela el calor de la vida, sabe que los ejercicios de dibujo y claroscuro traicionan la impresión sentida directamente ante el motivo: y esto le basta para rechazar una disciplina académica que tanto se opone a su vocación. Odia la Academia hasta tal punto que, puesto por sus progenitores ante la alternativa de escoger entre aquélla y el servicio militar, marcha, aunque de mala gana, a Argelia con el regimiento de Cazadores de África. Éste es un breve paréntesis que se cierra, a comienzos de 1862, con el regreso a la casa familiar, a consecuencia de una enfermedad, y con la promesa de que seguirá los cursos regulares de pintura en el estudio de Gleyre. Antes de volver a París, en la playa de Sainte-Adresse, cerca del Havre, encuentra al pintor Jongkind, quien hace que Monet persevere cada vez más en su elección. Y éste es, sin duda, un feliz encuen-

tro, porque el inquieto pintor holandés es quizá, en ese momento, el más avanzado en la búsqueda de los medios expresivos que puedan servir al pintor para representar las variaciones de la luz y de la atmósfera; su trazo conmovido y nervioso convence realmente a Monet de que debe profundizar en las soluciones que ya Boudin y Daubigny le habían indicado, y que él ahora empieza a tener la valentía de aplicar con mayor decisión. Durante el año que pasa en el estudio de Gleyre, obligado por sus padres, no se preocupa mucho de seguir los cursos regulares, y en cuanto puede trata de trabajar al aire libre. Arrastra consigo a menudo a otros jóvenes alumnos y van juntos a Chailly, en el bosque de Fontainebleau, el lugar preferido por los paisajistas de Barbizon, que ellos estiman especialmente. Esos condiscípulos amigos suyos son Bazille, entonces todavía tímido ante el motivo y ligado a las convenciones académicas; Renoir, atraído por el vigor pictórico de Courbet, y Sisley, auténtico seguidor de Corot. Monet es el único, entre ellos, que se alaba de sus experiencias de pintura *en plein air*, ayudado por las enseñanzas de Boudin y Jongkind; el único que, con la intransigencia y el rigor de un prosélito, sigue el camino del moderno naturalismo con los ojos libres de prejuicios y de ambiguas devociones a la tradición. Así, desde ese momento, se convierte naturalmente en el adalid de la nueva tendencia, apenas en formación.

1 - Marina, costa de Normandía - Bradford, T. Hanley.
2 - Dos pescadores - Cambridge, Museo Fogg de Arte.



2

Su avance es continuo y casi incontenible: apenas ha encontrado algo nuevo intenta en seguida ir más allá y seguir progresando con un ritmo apremiante que, durante toda su vida, encauza su trabajo, su investigación apasionada del mundo de las apariencias y del inquietante misterio de la representación. El diagrama de su actividad creadora, que comprende nada menos que setenta años, no conoce más que una dirección vertical, sin una pausa, sin un repliegue; porque sus ojos, a pesar de la enfermedad, siguen siendo eternamente jóvenes y están fijos y pasmados ante el milagroso espectáculo del mundo y de la naturaleza, viva y alegre entre los latidos de la luz y los resplandores cambiantes de un sol que él quisiera poder mirar y conocer como una criatura amiga. Porque es el sol el que revela la maravilla de la vida natural, el que hace crecer y germinar esas plantas y esas flores que Monet ama y prefiere a todo.

En 1864 el problema de las "manchas de colores yuxtapuestas" progresa hacia una nueva fase, especialmente en los paisajes que realiza a lo largo del Sena y en los alrededores de Honfleur. Pero la influencia de Courbet, que lo lleva a

cierta amplitud de composición y a una distribución previa de las luces y de las sombras, retiene su sensibilidad colorista dentro de un esquema aún convencional.

El año 1865 es el de la completa madurez de sus propósitos y de las conquistas renovadoras: en el gran cuadro del *Almuerzo campestre* Monet recoge un tema de Manet, liberándolo de todo vínculo tradicional, para tratarlo con la técnica de la mancha menuda, que expresa con mayor verdad óptica la vibración de la luz. El motivo de las figuras en el paisaje al aire libre está interpretado con una viveza de trazo y un brillo cromático hasta entonces desconocidos incluso para Manet y Courbet. Pero los consejos y las sugerencias de este último lo apartan de su finalidad y le crean preocupaciones que no son las suyas, hasta comprometer en parte sus admirables resultados. Hoy, de esa enorme composición no quedan más que dos fragmentos (Museo del Louvre y Colección Eknayan, París), tal vez realizados en épocas diferentes, y una versión en formato reducido (Moscú, Museo Pushkin), además de un estudio de la parte izquierda (Colección Molyneux, París). El cuadro que se encuentra en Rusia, y que lleva la fecha de 1866, resulta, comparado con los dos grandes fragmentos, más luminoso y ligero, de pincelada llameante, y no se sabe si debe considerarse como un boceto preparatorio para la obra mayor (ya que es más fiel a la "impresión" por estar realizado directamente del natural, por más que haya sido firmado y fechado por el artista sólo al año siguiente), o si es una versión pintada por él en recuerdo de aquella composición que se vio obligado a abandonar y cortar, sacrificando toda la parte derecha. Como quiera que sea, con este cuadro y con las *Mujeres en el jardín* (Museo del Louvre, París), de 1866-67, y además con esos milagros de sensibilidad y de observación que son los paisajes pintados en esos mismos años en Honfleur y París, podemos considerar inaugurada la etapa del impresionismo: entre Monet y el espectáculo natural no hay ya obstáculos intelectuales, y así, cuando Renoir lo lleva al Louvre para estudiar a los maestros, Monet prefiere mirar por la ventana y anotar en el lienzo las impresiones que suscita en él directamente la visión de la naturaleza. A través del ojo, a través de la visión, se crea un íntimo enlace de la sensibilidad del artista con el mundo exterior, con el mundo de las apariencias, y desde entonces ninguna otra cosa cuenta ya para él.

Tras las huellas de Monet, arrastrados por su entusiasmo y por las novedades de sus conquistas, avanzan también los amigos con los que comparte el trabajo de la búsqueda y la alegría de los hallazgos: primero Renoir y Sisley, que pronto superan sus respectivas posiciones de devotos seguidores de Courbet y Corot, y luego Pissarro, que se libera del ascendiente de Millet. En cuanto a Bazille, que muere precozmente, permanece siempre ligado a las formas amplias de Manet, mientras Cézanne se vale de las nuevas experiencias para salir del turbio romanticismo de su período juvenil. Son éstos los que constituyen el famoso grupo de los impresionistas, los que, cargando con sus lienzos, sus caballetes y sus cajas de colores, van a buscar, a lo largo del Sena, los motivos que se adaptan más íntimamente a su sensibilidad y a su temperamento. Puñados de flores, resplandores de luz, reflejos sobre el agua, temblor de frondas, nubes veloces, vapores de niebla y de humo: los aspectos más cambiantes y etéreos de la naturaleza son los que más atraen a estos pintores —y en especial a Monet—, que casi quieren demostrar, en el entusiasmo de los nuevos descubrimientos, cómo hasta la impresión de un instante fugaz puede ser captada por el ojo y anotada en el lienzo, sin traicionar su frescura y su movilidad.

Los años que van de 1870, aproximadamente, hasta 1882-1884, son de una actividad casi coral de los pintores impresionistas, a los cuales se acerca también el orgulloso Manet. Luego los caminos se separan, y cada uno, sobre esa base, desarrolla sus experiencias personales. Monet que, realmente, fue el que más contribuyó a crear las premisas y los fundamentos del nuevo lenguaje, no tiene dudas: aquélla es, para él, la verdad única, puesto que es la verdad de su temperamento. Así, su evolución no es más que la completa toma de conciencia de los nuevos recursos representativos y de sus posibilidades expresivas. Si antes aplicaba su pincelada ligera y trémula tan sólo a algunas zonas del cuadro, obedeciendo al motivo natural, ahora la convierte en protagonista absoluta del mismo: en ciertos momentos y en ciertos lugares, especialmente a lo largo de los acantilados de Normandía, la realidad se le aparece exclusivamente como una palpitación de luz vibrante y, entonces, su mano traza pinceladas menudas, de vírgula, que configuran musicalmente su impresión visiva al margen de todo sistema preconcebido. En el corte compositivo, concebido a menudo con atrevidas perspectivas a vista de pájaro, y en el resumen sintético de los elementos del campo visual, hay una huella de la influencia de las estampas japonesas, pero sólo una huella, por cuanto Monet resuelve el problema de la representación de la luz, no mediante una síntesis de zonas de color, sino más bien mediante una elaborada trama de pinceladas, que producen un especial efecto luminoso: por este camino consigue descubrir una nueva belleza, la de la textura pictórica y de la vitalidad orgánica de la materia, por supuesto como cualidades de la imagen, suscitadas por la observación natural.

Después de haber disuelto la forma en esta aérea vibración de trazos, que están como suspendidos en la dominante luminosidad, Monet siente que se ha alejado de la verdad natural y que se ha dejado llevar por una finalidad inalcanzable: a fuerza de perseguir la captación de la luz, ha perdido el contacto con las cosas. Sin embargo, no ceja: restringe tan sólo su campo de investigación. Ya no recorre Francia como un cazador en busca de impresiones, al decir de Guy de Maupassant, sino que observa con ahínco un solo motivo, visto en sus diversas luces y en sus diferentes momentos. Así nacen sus famosas series de cuadros: las de 1891, dedicadas a las parvas y a los álamos, y la de 1894, más famosa, dedicada a la Catedral de Ruán. Monet deplora no tener ya su juvenil prontitud para captar la instantaneidad de la impresión; le atormenta no poder seguir el rápido curso del sol, le desespera el no acabar nunca un cuadro y verse obligado a repetirlo para acercarse a su percepción de las cosas. En realidad, está cambiando su modo de aproximarse al mundo visible, a esas apariencias que son su alegría y su desesperación. Bajo el empuje de la nueva orientación postimpresionista, caracterizada por preocupaciones simbolistas y por la búsqueda de equivalencias entre forma e interioridad, Monet empieza a conceder más amplio margen a la imaginación en la representación de la naturaleza. El acorde instintivo entre el ojo y el sentimiento, entre la obediencia a lo real y la transfiguración lírica, que es la característica fundamental del impresionismo, se rompe ahora en favor del segundo término. Esto se ve no sólo en los cuadros ejecutados en Londres y en Venecia, sino también en la gran serie de obras dedicadas a su jardín acuático de Giverny, que, prácticamente, ocupan toda su actividad durante los últimos veinte años de su vida: en las aguas rientes de nenúfares y de cielos no se refleja sólo la vida misma de la naturaleza, en su perenne devenir, en su modificación, en sus alegres exaltaciones y en sus acongojados apagamientos; se refleja la vida misma de su alma, tan pronto vibrante de emoción ante el milagro de una flor que se abre o de una planta que crece, como velada de melancolía o inflamada de pasión y desesperadamente inquieta. Con estas grandes páginas pictóricas, exaltadas por un ardor imaginativo que se expresa en la materia y en el empaste cromático, se cierra la parábola creadora del maestro de Giverny: se apaga "el ojo de un precursor" que, como dijo Clemenceau, "hace más penetrante... nuestra percepción del universo".

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - Almuerzo campestre (fragmento; 4 m 18 x 1 m 50 - detalle) - París, Museo del Louvre - *Este lienzo, con figuras de tamaño natural, marca una etapa fundamental en las búsquedas impresionistas: ocupó largamente al artista, que ejecutó sobre el tema muchos estudios preparatorios para no traicionar, en el tamaño grande, la emoción espontánea y la observación del natural.*

II-III - La "Grenouillère" (1869 - 73 x 99 cm) - Nueva York, Museo Metropolitano (col. H. O. Havemeyer) - *Pintado en compañía de Renoir, este cuadro representa un lugar de recreo a orillas del Sena, en Bougival. Mientras su amigo conserva la fusión armoniosa de los toques en el lienzo, Monet los divide y los separa, de modo que los recomponga luego el ojo del espectador.*

IV - La iglesia de San Germán de Auxerre (1866 - 81 x 99 cm) - Berlín, Museos del Estado - *Cuando los amigos lo llevaron al Louvre, Monet, en vez de hacer ejercicios de copia de los maestros, prefirió asomarse a una ventana para observar el movimiento de la calle: este cuadro muestra bien el progreso de sus búsquedas en la compacta fragmentación de la mancha.*

V - Terraza sobre el mar, junto al Havre (1866 - 96 cm x 1 m 27) - Bryn-Athyn, Pensilvania. Col. de Rev. T. Pitcairn - *Si, en los cuadros de gran tamaño, Monet revela aún influencias de Courbet, especialmente en la disposición de las masas cromáticas, en las obras de formato pequeño como ésta la vibración de la luz se expresa ya en términos resueltamente impresionistas.*

VI - El barco-taller (50 x 64 cm) - Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller - *En este barco, Monet, como antes lo había hecho Daubigny, pinta y vive, recorriendo el Sena a la caza de temas: el reflejo de las cosas en las aguas y el intenso cabrilleo de la luz hacen del estudio flotante el lugar ideal para el pintor impresionista. Este cuadro fue ejecutado, probablemente, en 1874.*

VII - Balandros: regata en Argenteuil (1874 - 60 x 100 cm) - París, Museo del Louvre - *Sol, luz, color, alegría y movimiento: éstos son los maravillosos espectáculos que ofrece el Sena a los impresionistas. Y nadie, como Monet, revela poseer un ojo tan sensible y justo para captar la más pequeña vibración de la luz, la más infinitesimal variación de la atmósfera de un lugar.*

VIII - La estación de Saint-Lazare (1877 - 60 cm x 1 m) - París, Museo del Louvre - *Es el tema representado mayor número de veces por el artista. Monet siente cómo el humo y el vapor de las locomotoras son un motivo nuevo, para quien, como él, ve el mundo a través de la aérea vibración de la atmósfera. Aquí muéstrase también un interés nuevo por la materia pictórica.*

IX - Carretera en el pueblo (1879 - 60 x 81 cm) - Gotemburgo, Museo de Arte - *Pintado en Vétheuil, en el mismo año de la muerte de Camila. Aquí, Monet vuelve sobre el motivo de la nieve, pero con una visión pictórica distinta: véase con qué arte y qué precisión está expresada por la pincelada la diferencia de la nieve que se derrite entre la hierba, o en la carretera.*

X - La calle Montorgueil empavesada (1878 - 62 x 33 cm) - Ruán, Museo de Bellas Artes - *La festiva alegría de la calle, llena de banderas tricolores que flamean y encienden con sus tintas hasta el aire, está captada por el artista con una espontaneidad y un acierto, que hacen de esta obra una de las páginas pictóricas más luminosas y más ejemplares de todo el impresionismo.*

XI - Álamos junto al río Epte (1890 - 89 x 72 cm) - Londres, Galería Tate - *Se trata de uno de los primeros cuadros de la serie de los álamos, y es, ciertamente, uno de los más inmediatos, directos y espontáneos. Las sucesivas versiones muestran una insistencia en el tema, que amengua la primera impresión. Obsérvese el interés por la rigurosa estructura de la composición.*

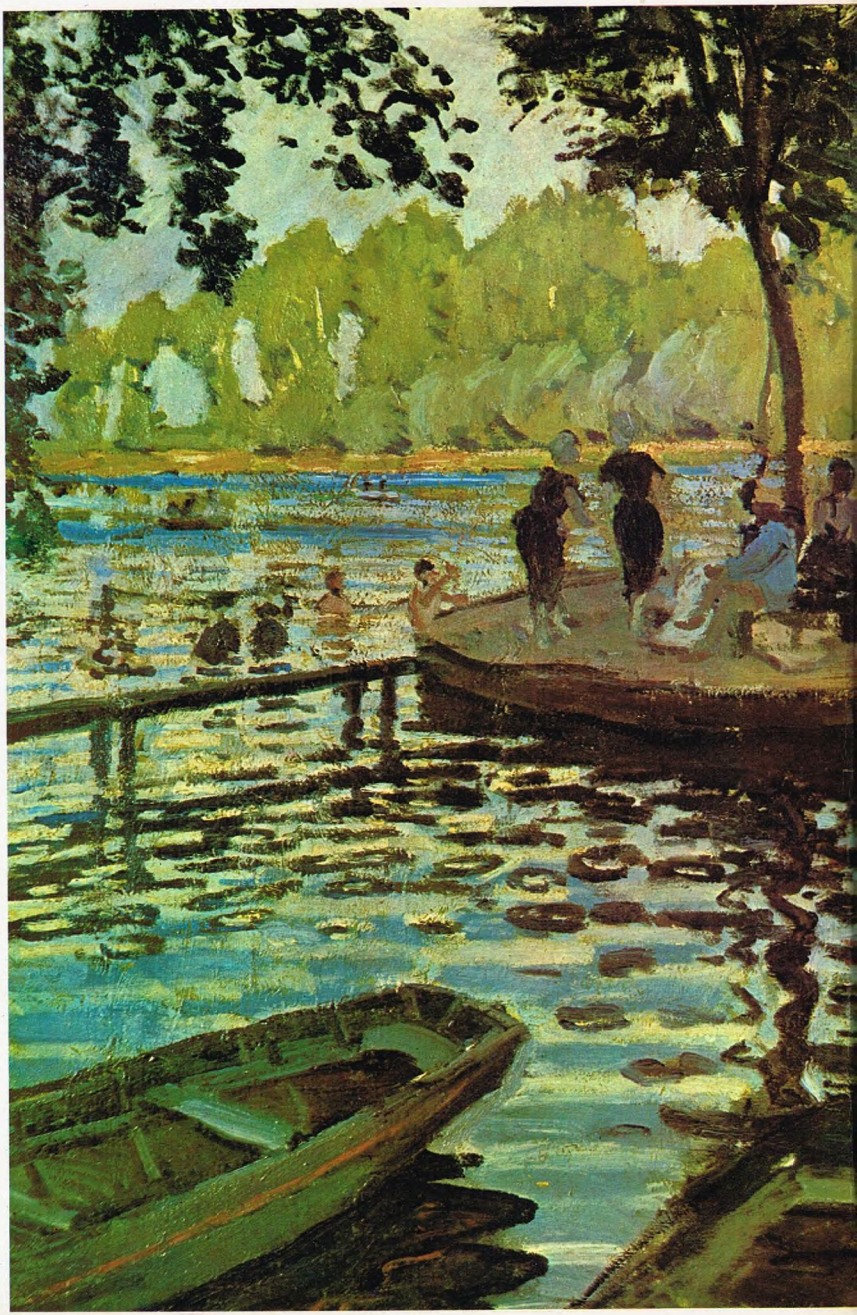
XII - La Catedral de Ruán; el portal y la torre San Román, a pleno sol (1894 - 1 m 07 x 73 cm) - París, Museo del Louvre - *La serie más famosa de Monet es la de las* Catedrales *—son más de veinte piezas—, y está pintada, en parte, ante el original, y, en parte, en el taller. Representa el monumento a distintas horas del día, y hace coincidir la impresión con la sensación.*

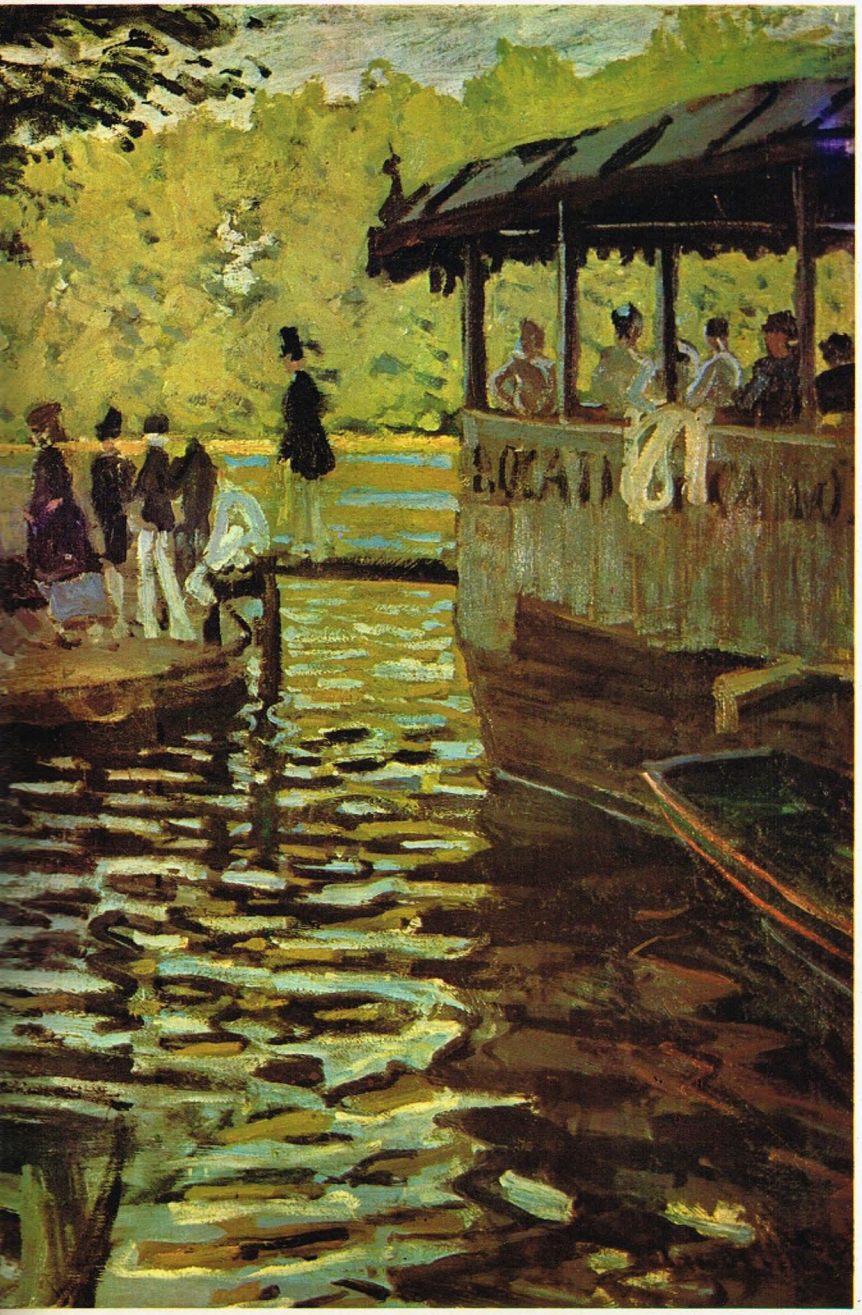
XIII - Ninfeas (1905 - 89,5 x 94 cm) - Boston, Museo de Bellas Artes - *Los nenúfares no son tan sólo el motivo en torno al cual Monet ha trabajado más largamente —durante casi treinta años—, sino también el tema más hondamente investigado por un artista en toda la historia del arte, por lo menos occidental, puesto que, en Oriente, el artista fiel a un solo tema no es raro.*

XIV-XV - Venecia, el Canal Grande (1908 - 73,5 x 92,5 cm) - Boston, Museo de Bellas Artes - *Las obras de Monet pintadas en el siglo XX muestran, cada vez de manera más marcada, la transfiguración lírica de la realidad, el afirmarse de la sensación sobre la impresión, como se aprecia en esta vista de Venecia, envuelta en una atmósfera ensoñadora, ya en el umbral de lo irreal.*

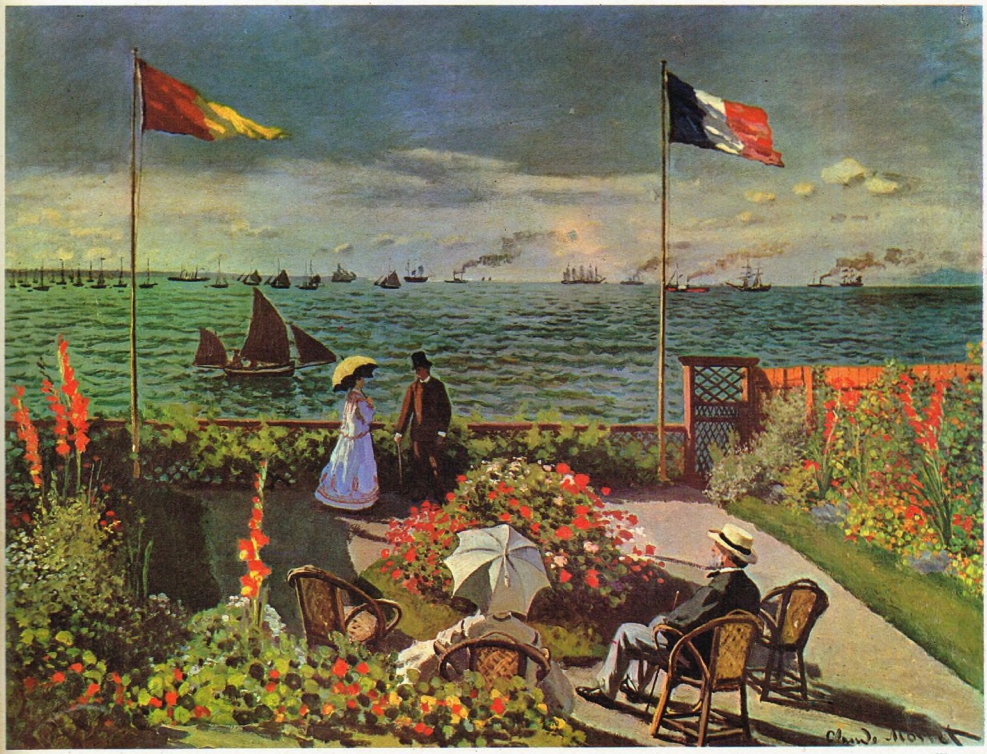
XVI - Ninfeas (1910 aprox. - 2 m x 6 m - detalle) - Zurich, Casa del Arte - *El jardín acuático que Monet cuida amorosamente, en su casa de Giverny, le ofrece los motivos para la serie entera de las* Ninfeas, *en la que el aspecto cambiante de los cielos se confunde con el de las aguas que los reflejan, y en la que los cambios anímicos participan, con pasión, en los de la naturaleza.*

XVII - Mujeres en el jardín (2 m 55 x 2 m 05 - detalle en la portada) - París, Museo del Louvre - *Comenzado en 1866, en Ville-d'Avray, este enorme cuadro de figuras en un paisaje fue realizado al aire libre. (Para pintar la parte superior, Monet colocaba la tela en una trinchera). Como en el* Almuerzo campestre *del año anterior, la intensidad de la luz penetra hasta las sombras.*

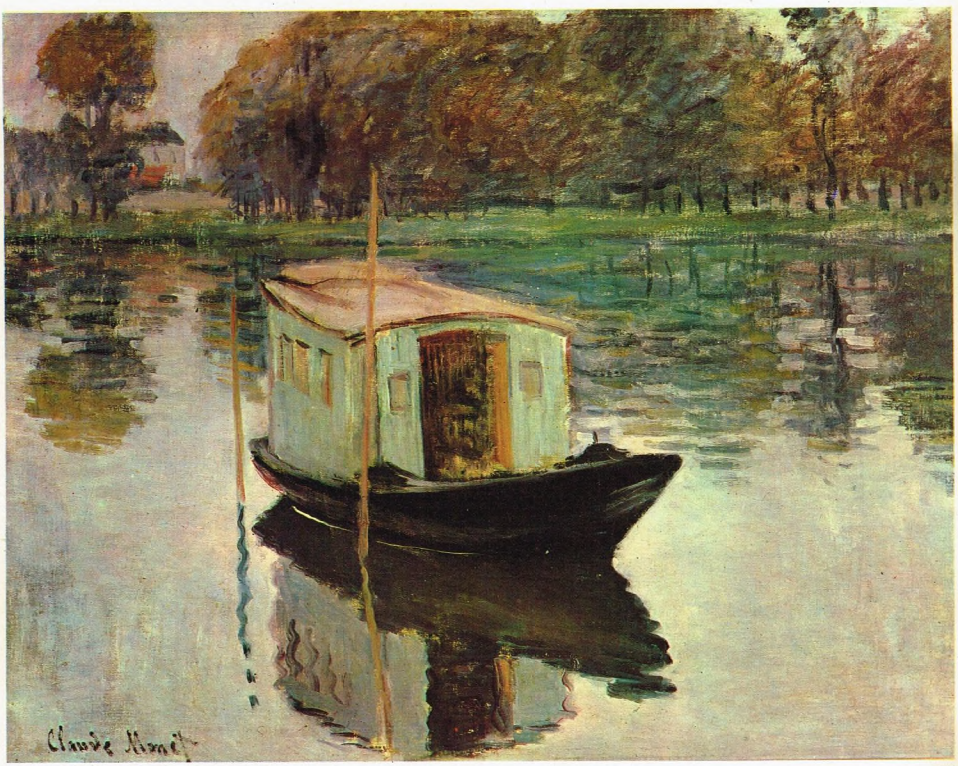




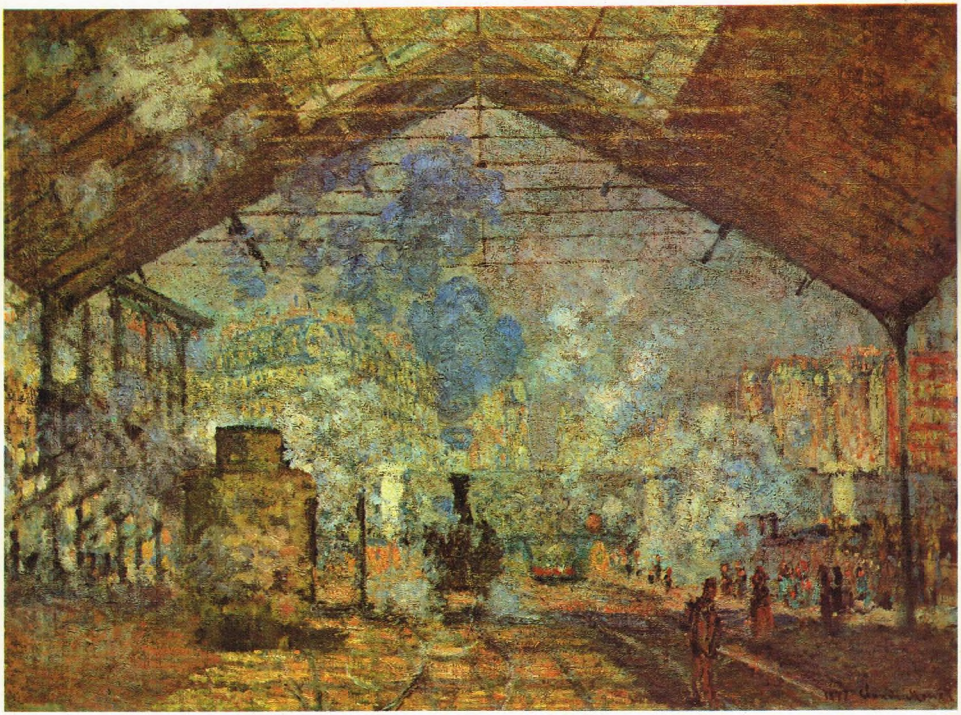
IV



V

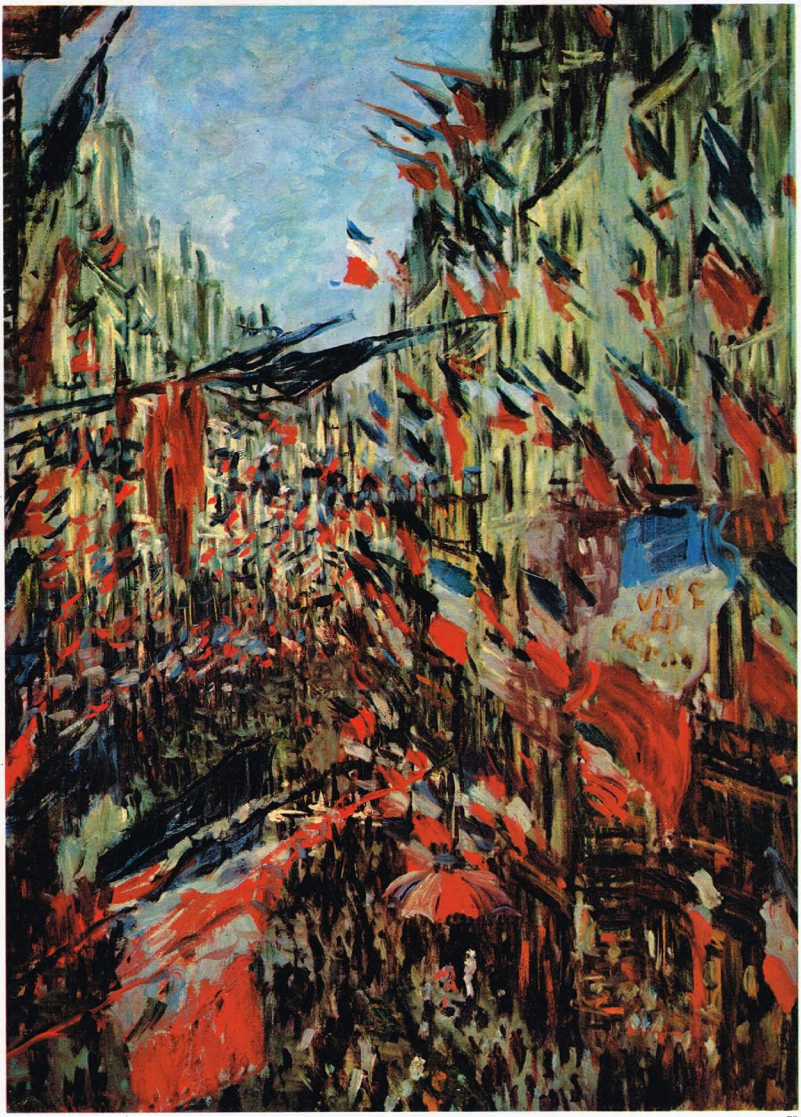

Claude Monet

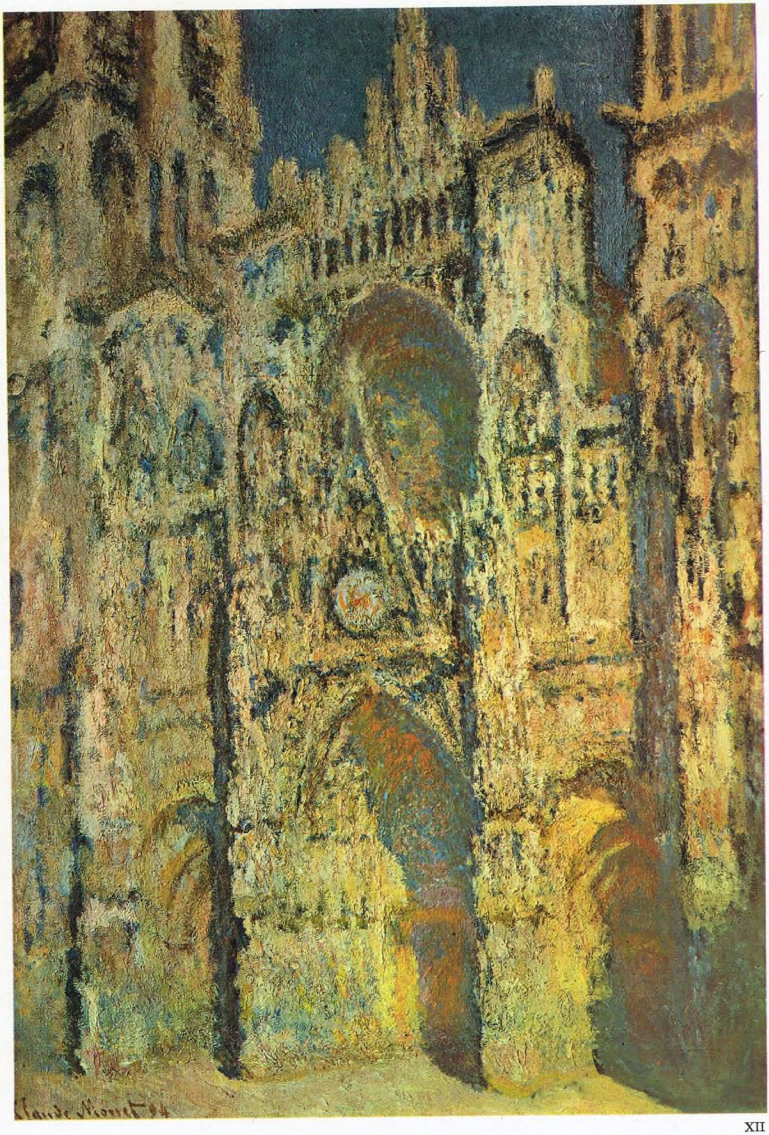
VII

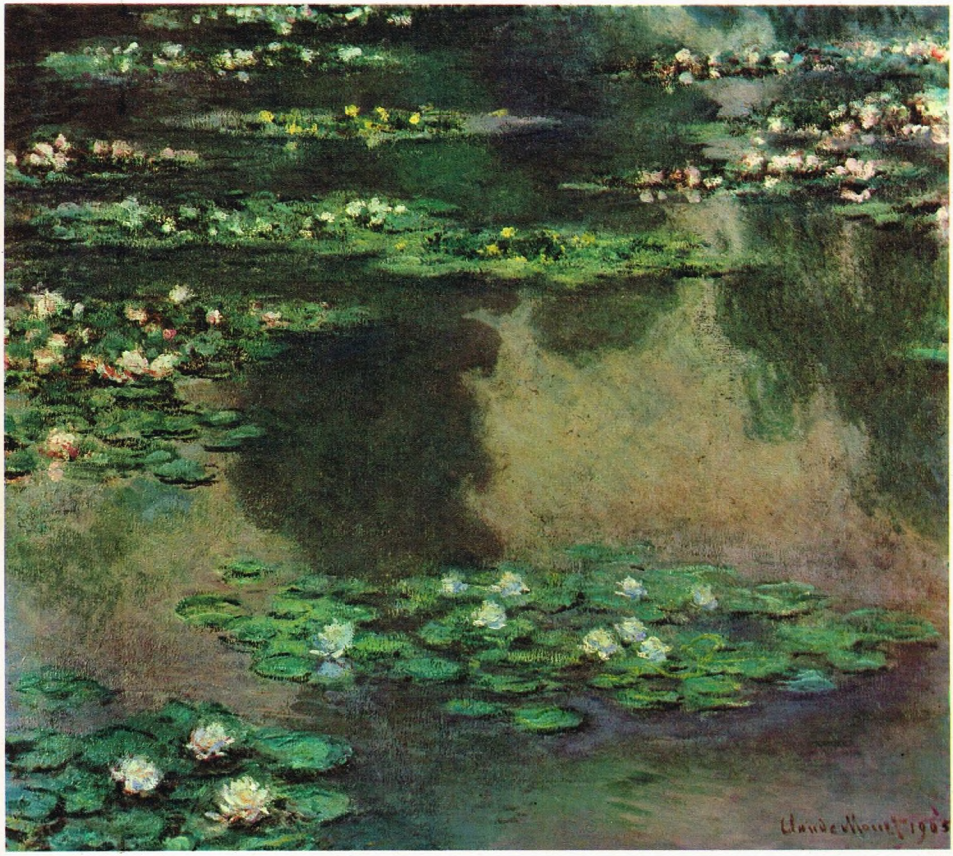


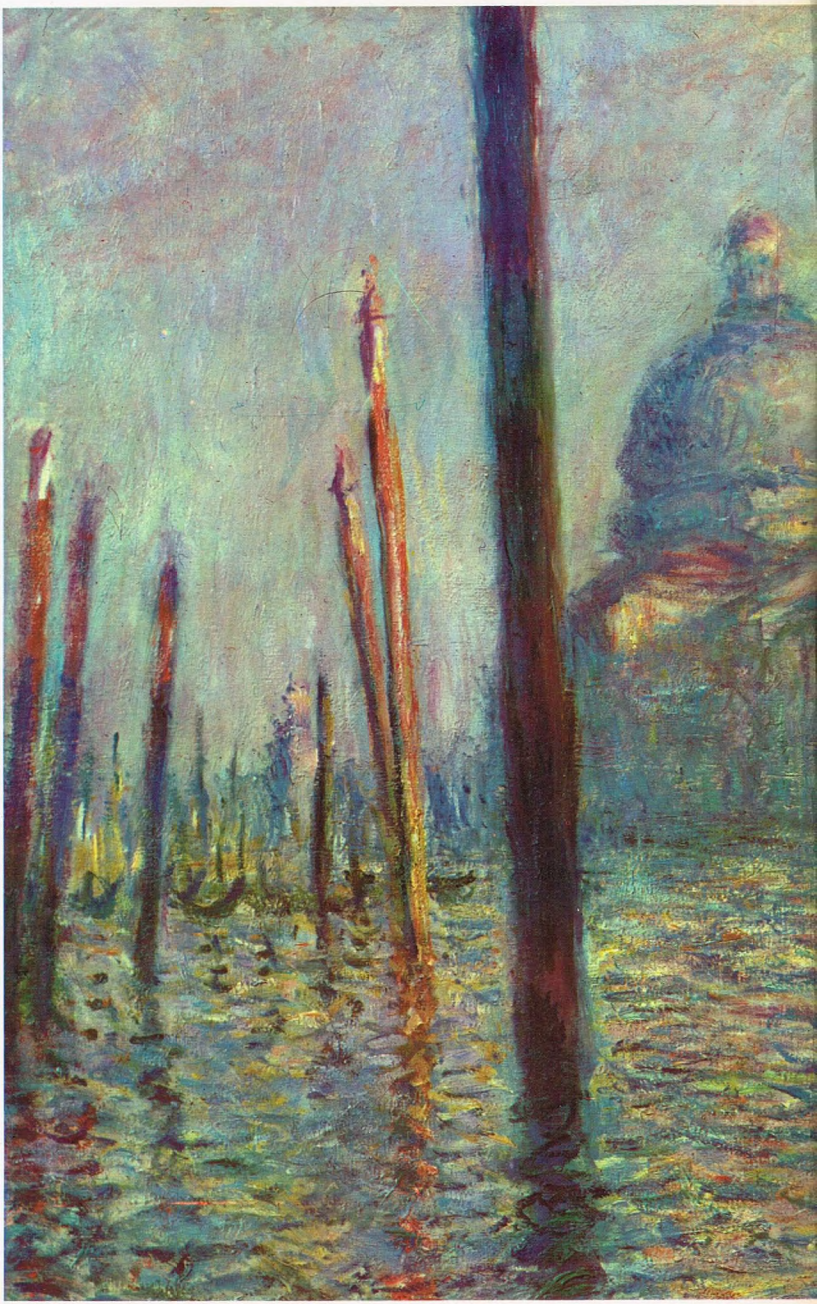
VIII

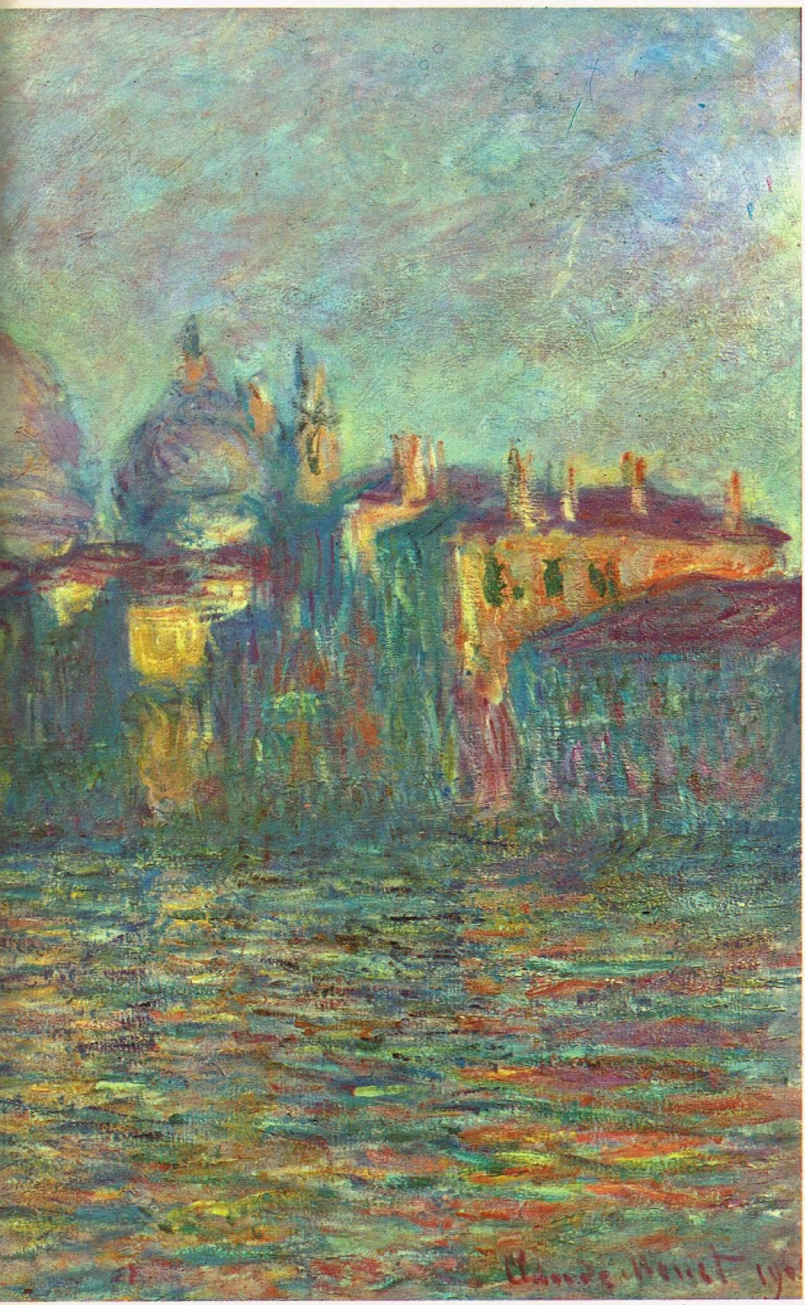
IX

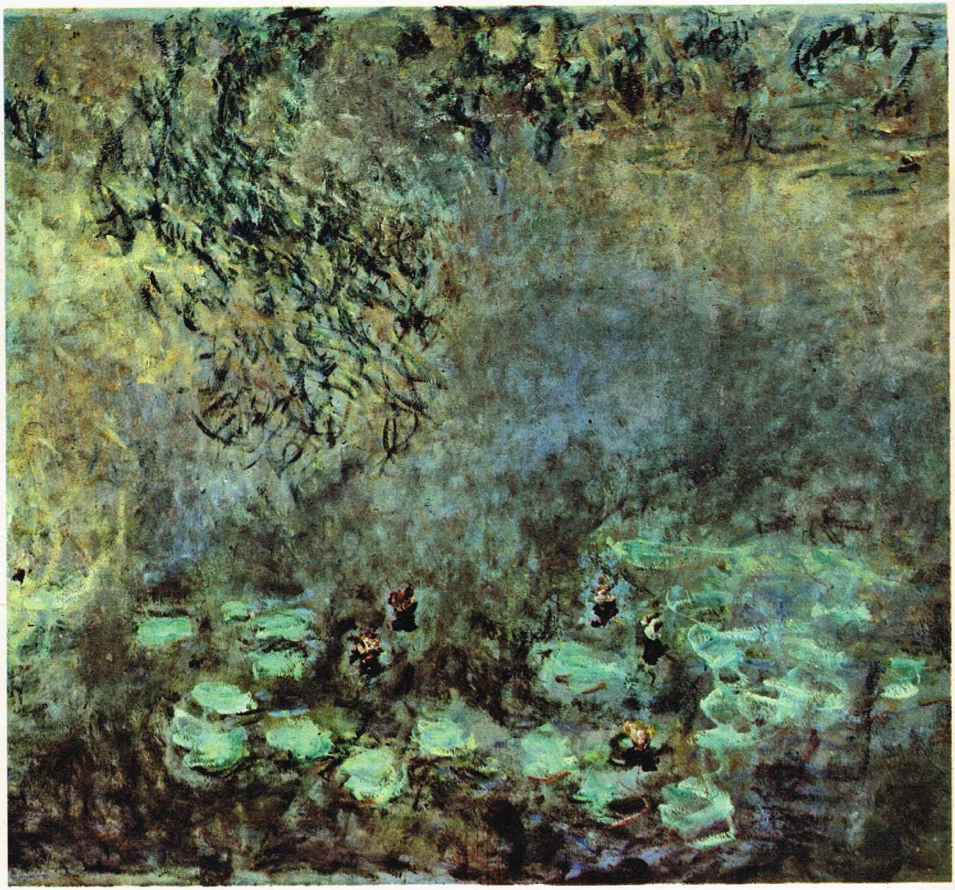












EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Aunque activos, fueron tristes y solitarios los últimos años de Claudio Monet. La segunda esposa del pintor había fallecido en 1911; su hijo Juan murió en 1914; Miguel, su benjamín, y sus hijastras e hijastros estaban lejos. La casa a orillas del río Epte, que marca la frontera entre la Normandía y la Isla de Francia, antes bullicioso marco de los juegos de ocho varones y niñas, estaba casi desierta. Y su dueño había corrido el peligro de la ceguera, felizmente alejado, en 1922, por una operación de cataratas. Pocos visitantes llegaban a la propiedad de Monet: uno de los más consecuentes era "el Tigre", Clemenceau, amigo de toda la vida; otro fue Ambrosio Vollard, el perspicaz negociante en cuadros, a quien debemos sabrosas páginas acerca de las tardes de posguerra en Giverny y la descripción de aquella habitación que el maestro impresionista había pintado de amarillo, con el amarillo preferido por Van Gogh, y decorado con su bella colección de estampas japonesas.

Los años de 1915 a 1923, Monet los consagró a la ejecución del glorioso conjunto de grandes lienzos decorativos en que representó las aguas y las plantas acuáticas del lago artificial de su jardín. Donó esas obras al Estado francés y Clemenceau las hizo colocar honrosamente en el pabellón de la Orangerie, *en ese fresco corazón de París que son las Tullerías. Pero una angustia embargaba al anciano pintor mientras seguía pintando con ágil pincel y frescos colores las ninfeas de su estanque; en su alma surgían hondas y lacerantes dudas acerca del valor de su arte y la perennidad del impresionismo. Este, en efecto, ya no interesaba a las juventudes artísticas o era objeto de injustos ataques juveniles, luego de haber triunfado a duras penas, al cabo de una contienda de treinta años librada contra la incomprensión de públicos maduros. El triunfo de los pintores del aire libre fue señalado por la Exposición Centenaria realizada en la capital francesa en el año 1900: allí, lo que se da en llamar el "gran público", ya familiarizado con las sombras azules y violetas y las luces anaranjadas o amarillas, finalmente había aplaudido el sensacional conjunto de obras presentado por Monet y sus compañeros. Mas, para los que eran jóvenes en el momento en que del siglo* XIX *se pasaba al siglo* XX, *aquella pintura vibrante y luminosa había perdido actualidad. Con mayor abundamiento, en 1920, el arte de Monet se consideraba en vastos círculos como algo decididamente trasnochado.*

Sabemos hoy que ese fallo era insensato. Pero, tal como el hijo suele rebelarse contra el padre, el arte del siglo XX *se alzó contra el impresionismo sin reparar en todo lo que le debía, sin advertir que un hilo sutil pero resistente lo ataba, pasando a través de los grandes postimpresionistas, a aquella escuela colorista que había señalado la ruptura con la tradición renacentista y creado el primer lenguaje pictórico realmente nuevo y original con que contó el siglo* XIX. *A diferencia del pintor de Giverny, Gauguin, van Gogh, Cézanne y Seurat no fueron considerados como "padres", sino como hermanos mayores por las juventudes artísticas del 1900; por eso fueron reverenciados, y sus lecciones y su ejemplo estimularon sucesivamente a los "fauves", los expresionistas, los cubistas y los futuristas, mientras el arte de Claudio Monet, punto de partida del de los "héroes del color" (el maestro de Tahití, el maestro de Arlés, el maestro de Aix y el maestro de la Grande-Jatte) caía en desgracia, incomprendido una vez más.*

Es imaginable, pues, la amargura del anciano pintor. Todos los grandes innovadores del ayer sufren la misma triste experiencia cuando, como Monet, alcanzan una edad muy avanzada. Pues si ellos mismos conservan en su senectud la frescura y la vitalidad de su talento (frescura y vitalidad que encontramos en toda la vibrante serie de las Ninfeas), *no pueden dejar de advertir que, en el curso de largos años, los medios expresivos introducidos por ellos como algo necesario y viviente en determinada época, concluyen por convertirse, en otras manos, en mera fórmula de epígonos desprovistos de inspiración, en letra muerta de lo que antaño fue puro y exaltado espíritu. Y, mientras aquellos recursos son manoseados y abaratados por tales seguidores, han ido apareciendo nuevas generaciones dotadas de capacidad para dar forma a nuevos lenguajes artísticos, no menos indispensables y vivos en su momento. Así, Monet, en sus últimos años, asistió al incontenible ascenso de artistas como Matisse, Braque, Picasso, Klee, Kandinsky o Mondrian e, inclusive, al brote enfermizo del superrealismo. Y sin duda meditó con profundo desconcierto acerca de los inéditos caminos segui-*

dos por las artes, tal como Antonio Gros, un siglo antes, había asistido con mortal angustia, que lo llevó al suicidio, al advenimiento de la pintura romántica, padeciendo como tragedia personal el desdén que la generación de Delacroix ostentaba con respecto al neoclasicismo.

Muy rara vez los maestros pintores se muestran capaces de apreciar el talento de aquellos de sus sucesores que toman nuevos rumbos: Courbet no comprendió a Eduardo Manet, y éste desconoció a Renoir quien, a su vez, se burlaba de Gauguin. Claudio Monet no podía darse cuenta de la importancia que tenían para el siglo XX *los aportes del "fauvismo", del cubismo y de las diversas tendencias no-figurativas. Pero era demasiado inteligente y sensible, demasiado artista, para no preguntarse una y mil veces si todas esas extrañas novedades no respondían a imperativos semejantes a los que dieron vida al impresionismo, en el año 1869, a orillas del Sena, en la Grenouillère de Bougival. De ahí sus mudos interrogantes, su inquietud secreta acerca de la vigencia de su propia pintura. ¿Valía la pena haber dedicado toda una vida, llena de sacrificios, a imponer su visión de un mundo desmaterializado por la mágica envoltura de las luces y los vapores? El impresionismo ¿podía ser una escuela de significación apenas pasajera, tan fugaz como los efectos mismos de las horas del día que supo traducir en el lienzo con tanto lirismo y tan aguda percepción visual?*

Basta releer las crónicas artísticas de Camilo Mauclair, antiguo paladín y heraldo del impresionismo, escritas en los últimos años de su vida, para tener, a través de sus furiosas denuncias del arte moderno y de sus improperios dirigidos a todos los innovadores, sin exceptuar a Cézanne mismo, una muestra del estado de ánimo en que se encontraban todos los veteranos airelibristas en el tercer decenio de nuestra centuria. Monet dudaba, pues. Mas, la duda no hacía mella en los jóvenes pertenecientes a las nuevas escuelas: su juvenil petulancia les hacía desechar la pintura impresionista como algo insípido y ñoño. A tal extremo que quienes no eran ni cubistas ni abstractos y seguían cultivando un naturalismo relativamente tradicional, por una suerte de desafío rebelde excluían de su paleta todos los colores del arco iris y pintaban solamente con el blanco, el negro, los grises y los pardos, tan aborrecidos por el impresionismo. Años antes de su muerte, Claudio Monet estaba olvidado; los estudiantes de bellas artes daban la espalda a sus cuadros, que injustamente ponían en el mismo costal en que colocaban las obras de tantos seudo-impresionistas "para el príncipe", encaramados en altas posiciones desde el día en que la pintura al aire libre había dejado de ser revolucionaria.

En el entusiasmo de los embriagadores hallazgos del siglo XX, *nadie reparaba a la sazón en que era el impresionismo, precisamente, el que había abierto las puertas a una interpretación pictórica del mundo, alejada del naturalismo propio del ciclo renacentista, ya que Monet y sus amigos, si bien partieron de premisas naturalistas, llevaron su exploración de los efectos lumínicos y atmosféricos a un extremo en que la exaltación lírica los hacía desentenderse casi por completo de toda transcripción de lo real en el lienzo. Hay paisajes de Vétheuil, pintados por Claudio Monet, que son decididamente "fauves" por la factura y por el ardiente colorido, tal como las últimas obras de Renoir lo muestran indiferente al color natural de las cosas y también a la verdad anatómica en el desnudo, con lo cual prologa en cierto modo las audacias del expresionismo. Y la obra final del maestro de Giverny, esa larga serie de las* Ninfeas *iniciada en cuadros de caballete de 1898, retomada en 1905 y brillantemente concluida entre 1915 y 1923 con las grandes páginas murales de la* Orangerie *es de formas tan abiertas y libres que bien podemos considerarla como hecha de puras manchas coloridas, bellamente dispuestas, lo que la convierte en prenuncio de los experimentos de los "manchistas" contemporáneos. En resumidas cuentas, sin el precedente impresionista no podría concebirse la existencia de ninguna de las escuelas modernas de pintura, todas ellas inspiradas, de uno u otro modo, por el ejemplo de independencia total proporcionado por Monet y sus compañeros de aventura.*

Aunque tarde, esto se ha reconocido últimamente. Y, en la actualidad, la obra de los impresionistas y por encima de todo la de su máximo exponente, el maestro de Giverny, se ve rodeada de universal reverencia. Los "hijos" han madurado y ahora comprenden al "padre".

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

	ARGENTINA Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires	Pesos	120.—
*	COLOMBIA Editorial Publex Colombiana - Carrera 7a. Nº 13-58 Bogotá	Pesos	12.—
	COSTA RICA Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	8.—
*	CHILE Cía. Chilena de Ediciones - Sto. Domingo 1175 - Santiago	Escudos	5.—
	ECUADOR Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	25.—
	EL SALVADOR Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	4.—
	ESPAÑA Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas	50.—
	GUATEMALA De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales	1.20
	HONDURAS Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.50
(1)	MEXICO Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	15.—
	NICARAGUA Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas	8.—
	PANAMÁ Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.20
*	PERU Central Peruana de Publicaciones - Avenida Bolivia 154 Lima	Soles	35.—
	PUERTO RICO Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.25
	REP. DOMINICANA Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.20
	URUGUAY Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos	15.—
*	VENEZUELA Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas	Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 20 de noviembre de 1964.*
(1) *Fecha de aparición en México: 1 de diciembre de 1964.*

Franqueo a Pagar Concesión Nº 7470
Tarifa Reducida Concesión Nº 445
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 445

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
9-IX-64